



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Jest mur - nie ma muru, czyli niewidzialna granica w filmach Defy

Author: Andrzej Gwóźdź

Citation style: Gwóźdź Andrzej. (2018). Jest mur - nie ma muru, czyli niewidzialna granica w filmach Defy. W: I. Copik, B. Kita (red.), "Kultury obrazu - tabu - edukacja" (S. 85-101). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ANDRZEJ GWÓŹDŹ
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Jest mur – nie ma muru, czyli niewidzialna granica w filmach Defy

Berlin bardzo często był i jest miejscem filmowej akcji, do tego stopnia, że dość wcześnie powstał podgatunek Berliner-Filme – filmy berlińskie, eksploatujący przestrzeń miasta i jego okolic¹. W większości tych filmów nie chodzi wszak jedynie o identyfikację miejsca (choć w tym względzie Berlin miał zawsze wiele do zaoferowania), ale o *genius loci* niemieckiej stolicy, i to niezależnie od epoki, w jakiej umieszczano filmową fabułę. Tak jest i było nie tylko w wypadku filmów niemieckich – zarówno tych z Republiki Federalnej Niemiec, jak i Niemieckiej Republiki Demokratycznej – ale także produkcji zagranicznych. W opanowanej przez monopol Defy kinematografii NRD historie berlińskie pojawiały się nader często, począwszy od pierwszego filmu tej wytwórni – *Mordercy są wśród nas* (*Die Mörder sind unter uns*, radziecka strefa okupacyjna 1946), z czasów jeszcze przed utworzeniem obu republik – po liczne filmy zrealizowane do jej upadku i powstania jednej niemieckiej kinematografii na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Stawianie muru od sierpnia 1961 roku (bo nie zbudowano go przecież w ciągu jednej, pamiętnej nocy z 12 na 13 sierpnia i długo był zróżnicowanym architektonicznie systemem hermetycznych umocnień granicznych o długości 168 km), eufemistycznie określanego jako „antyfaszystowski wał obronny” (*antifaschistischer Schutzwall*²), sprawiło, że berlińskie pejzaże zostały rozryte wstęgą betonowej zapory, uniemożliwiającej kontakty mieszkańców obydwu części miasta. Choć jeszcze w czerwcu tego roku przywódca partii Walter Ulbricht,

¹ Zob.: *Die Stadt. Die Menschen. Berlin im Film*. Hrsg. W. JACOBSEN. Berlin 1998.

² Autorem sformułowania był ówczesny szef agitacji w KC SED H. Sindermann. Za kilka lat (jako członek Biura Politycznego SED i I sekretarz Komitetu Wojewódzkiego SED w Halle) zasłynie on jako twórca określenia „filmy królicze”, odnoszącego się do zakazanych w grudniu 1965 roku, po XI Plenum KC SED, filmów, wśród których był film *Das Kaninchen bin ich* (Króliczek to ja, 1965/1989) K. Maetzig.

odpowiadając na pytanie dziennikarki „Frankfurter Rundschau”, zapewniał na konferencji prasowej, że nikt budować muru nie zamierza: „Rozumiem Pani pytanie w ten sposób, że w Niemczech Zachodnich są osoby, które chciałyby, aby robotnicy budowlani stolicy zbudowali mur. Nic mi nie wiadomo, aby istniał taki zamiar, ponieważ robotnicy budowlani naszej stolicy zajmują się głównie budownictwem mieszkań i ich siła robocza zostaje w pełni wykorzystana w tym właśnie celu. Nikt nie ma zamiaru budować muru!”³.

Budowa muru była więc tajemnicą władz NRD, a jego obecność tematem tabu, z czego natychmiast uczyniono normę komunikacyjnych zachowań. A tam, gdzie zostało proklamowane tabu polityczne, pojawiają się natychmiast inne zakazy: społeczne, obyczajowe, kulturowe, i w najlepsze rozkwita cenzura i autocenzura. Zarazem wzrasta ranga obcego, z tamtej strony muru, bo zagraża on integralności tabu wskutek tego, że w każdej chwili jest je w stanie złamać: w dyskursie publicznym (w prasie, radiu, telewizji) i prywatnym (jako obcy w innym tym samym mieście). Musi zatem zostać wyposażony w atrybuty wroga, śmiertelnego wroga, zagrażającego integralności społeczeństwa podlegającego tabu: przybyś z innego, gorszego świata w lepszym świecie, w którym władza ma chronić swoich obywateli przed złem „stamtąd”. Tabu komunikacyjne jest stanem granicznym między tym, co oficjalnie zostaje uznane za swojskie (niestabuizowane), a innym/obcym/wrogim (stabuizowanym) – nie będąc ani jednym, ani drugim, wymazuje prawdę na rzecz zмовy milczenia: jest mur, ale nie ma muru.

Dla kina NRD, ze względów politycznych zdanego na i tak już skromny repertuar lokacji (praktycznie nie można było korzystać z zachodnich, w tym zachodnioniemieckich i zachodnioblińskich, plenerów), owa „symultaniczna scena podzielonego miasta”⁴ była – inaczej niż dla kinematografii zachodnioniemieckiej – wyzwaniem nie tylko politycznym (istnienie muru trzeba było propagandowo uzasadnić), ale zwłaszcza wizerunkowym. Lokacje w stolicy NRD stanowiły zawsze także problem polityczny, bo aby dotrzeć z wytwórni w Poczdamie-Babelsbergu do wschodniego Berlina, należało objechać Berlin Zachodni, z którym bezpośrednio sąsiedował Poczdam, co wiązało się nieuchronnie z potęgowaniem irytacji wynikającej z paradoksu zakneblowanego miasta. Najlepiej więc było ignorować tę wewnątrzmięjską (i wewnątrzpaństwową) granicę jako mocno niepożądaną z punktu widzenia filmowej reprezentacji miasta, bo irytującą widza, przypominającą mu o jego statusie więźnia we własnej ojczyźnie.

W utrzymanym w konwencji *cinéma vérité* filmie Dietmara Hochmutha *Heute Abend und morgen früh* (Dziś wieczorem i jutro rano, 1979) bohaterka wędruje (a raczej dryfuje) bez celu w piątkowy wieczór po smutnym, szarym mieście, ale muru w nim nie uświadczy. Przejornie jej spacer obejmuje dziel-

³ Zob.: *Die große Chance der deutschen Nation. Antworten auf Fragen der Journalisten*. „Neues Deutschland” 16.06.1961, s. 3. Cytaty pochodzące ze źródeł niepublikowanych w Polsce – w tłumaczeniu autora artykułu.

⁴ T.G. ASH: *Niemieckość NRD*. Z niemieckiego przeł. A. Szafranek. Londyn 1989, s. 53.

nice, które bezpośrednio z murem nie sąsiadują, więc film niczego nie ukrywa, a jedynie wykreśla mur z rejestru berlińskich lokacji (czemu zresztą trudno się dziwić, skoro produkcja ta była pracą dyplomową na moskiewskim WGIK-u).

Temat granicy uznawano za tabu każdorazowo, jeśli nie służył on podbudowaniu obowiązującej ideologii, to zaś pozostawiano głównie dokumentowi, który lepiej się do tego nadawał. Wymienić tu można choćby powstały „z troski o pokój – zgodnie z historycznym zadaniem Niemieckiej Republiki Demokratycznej” – film *Schaut auf diese Stadt* (Spójrzcie na to miasto, 1962) Karla Gassa, szybko, bo dokładnie w rocznicę budowy muru użyty jako wyjątkowo agresywny oręż w obronie jego budowy, czy *Was meine Heimat ist...* (Tym jest moja ojczyzna...) Mathiasa J. Blochwitz, z perspektywy 1984 roku będący zimnowojenną propagandą zabetonowanego miasta jako ostoji twórczej pracy dla pokoju. Paranoja polegała na tym, że zarówno zachodni, jak wschodni berlińczycy nieustannie przecieżyli mur przed oczami – w tym względzie akurat nie czynił on wyjątku dla żadnej ze stron tej zimnowojennej fortecy i można jedynie powtórzyć za jedną z postaci *Nieba nad Berlinem* (*Der Himmel über Berlin*, Francja–RFN 1987) Wima Wendersa, że „w Berlinie nie można się zgubić, bo zawsze dotrze się do muru”.

I choć o murze nie mówiło się głośno w obydwu częściach miasta, to przecieżyli w każdej z nich z nieco innych powodów. Peter Schneider w opowiadaniu zatytułowanym *Der Mauerspringer*⁵ (Muroskoczek) – jednym z nielicznych utworów literackich na temat muru – przyznawał niedawno:

Kiedy opowiadałem przyjaciółom, że chciałbym napisać książkę, której główną postacią byłby mur, odczuwałem wszędzie wyraźny dystans. To było tabu. Mur, podział Niemiec – w oczach wielu ludzi z lewicy to było terytorium Springera. A zatem temat prawicowy! Należało się od tego trzymać z dala. A kiedy decydowało się na to, wprowadzało się do politycznych obozów chaos. Tak nie było w żadnym innym kraju bloku wschodniego⁶.

Oczywiście obywatele Berlina Zachodniego narzekali na mur, na to, że nie mogą odwiedzić bliskich po drugiej stronie, ale ze swojego „frontowego miasta”⁷ mogli za to wyjeżdżać na Zachód. W NRD zaś – poza afirmatywnym tonem oficjalnej polityki – mówienie o murze berlińskim w sposób oczywisty wiązało

⁵ Zob.: P. SCHNEIDER: *Der Mauerspringer*. Darmstadt–Neuwied 1982.

⁶ Ibidem.

⁷ W filmie *Schaut auf diese Stadt* K. Gassa (z komentarzem naczelnego propagandzisty NRD E. von Schnitzlera) sekwencje z lat 1939–1945 zostały zmontowane z wydarzeniami 13 stycznia 1961 roku („czarnego dnia dla Adenauera”), sugerując bezpośredni, przyczynowo-skutkowy związek nazistowskiego militarizmu i zachodniobерlińskiej „wyspy” w środku NRD-owskiego terytorium, wskutek bezprawnych działań alianckich imperialistów przemienionej w „miasto frontowe”.

się z jego kwestionowaniem, a to było przestępstwem politycznym i prowadziło niechybnie do przykrych konsekwencji, z karą pozbawienia wolności włącznie. W rezultacie „mur stał wszędzie, nie był budowlą, lecz stanem, który odbijał się na sferze publicznej i prywatnej, co się objawiało swego rodzaju nerwicą”⁸.

Niemcy ze wschodniej części miasta inaczej też postrzegali obecność muru: uświadamiał im fakt nie tylko izolacji (choć w istocie w klatce znaleźli się mieszkańcy zachodniej części miasta, okolonego zewsząd nieprzyjazną im NRD), ale i permanentnego stanu wojennego, bo przecież od strony muru strzelano do swoich, a nie do obcych – „klasowych wrogów” z Zachodu. Ci zresztą – poza ekscentrykami wdrapującymi się na mur – nie mieli specjalnych powodów, by ryzykować życiem wizytę w NRD, chyba że chodziło o uciekinierów z NRD – obcych i tu, i tam – którzy w służbie Stasi przekraczali granicę w tę i we w tę, jak bohater tragicomicznego filmu *Der Mann auf der Mauer* (Mężczyzna na murze, RFN 1982) Reinharda Hauffa.

Gdy mieszkaniec Berlina Wschodniego patrzy wstecz na minione trzydziestolecie, widzi 13 sierpnia 1961 r. jako niedający się pokonać masyw górski. Wszystkie późniejsze wydarzenia są w porównaniu z tym ledwo małymi pagórkami. Dla współczesnego mieszkańca Berlina Zachodniego ten masyw schował się za szczytami roku 1968⁹

– pisał z perspektywy roku 1980 Timothy Garton Ash.

Mur wzbudzał zatem lęk i grozę, tym bardziej że z roku na rok przybywało ofiar ucieczki na Zachód przez wewnątrzmięską zaporę (także akweny wodne między wschodnim a zachodnim Berlinem) i granicę państwową między NRD a RFN. Oficjalnie na temat muru milczano albo wskazywano na jego nieodzowność w ochronie obywateli NRD, związaną jakoby z koniecznością powstrzymania agresji ze strony zachodnioniemieckiego imperializmu, co stanowiło polityczne alibi dla decyzji podyktowanej głównie względami ekonomicznymi, czyli postępującym ubytkiem rąk do pracy wskutek masowego opuszczania socjalistycznej republiki przez obywateli¹⁰. Ale mur był wszę-

⁸ S. WOLLE: *Wspaniały świat dyktatury. Codziennosc i władza w NRD 1971–1989*. Przeł. E. KAŻMIERCZAK, W. LEDER. Warszawa 1998, s. 98–99.

⁹ T.G. ASH: *Niemieckość NRD...*, s. 35.

¹⁰ W roku poprzedzającym budowę muru NRD opuściło prawie 200 tysięcy obywateli tego liczącego niewiele ponad 17 milionów ludności państwa, a tylko w pierwszych dwóch tygodniach sierpnia 1961 roku liczba uciekinierów do RFN (głównie przez Berlin Zachodni) przekroczyła 47 400 osób. W sumie w latach 1949–1961 ubytek ludności sięgnął 2,7 miliona osób, wśród których większość stanowili ludzie w wieku produkcyjnym i wykształcona młodzież poniżej 25. roku życia (zob.: E. CZIOMER: *Historia Niemiec współczesnych 1945–2005*. Warszawa 2006, s. 256–258). W dokumencie *Schaut auf diese Stadt* K. Gassa koszty otwartej granicy szacuje się na 30 miliardów marek, ale nie chodzi wcale o straty gospodarcze związane z ubytkiem rąk do pracy, lecz raczej o konsekwencje kryminogennych aktów ludzi „stamtąd” na terenie NRD. W takim

dzie: czasem wśród rodzin, podzielonych w kwestii dobrodziejstw płynących z jego obecności (o czym kino milczało), niekiedy ujawniał się przy okazji wizyt członków rodziny z „tamtej” strefy i – o czym już wspomiano, choć rzadko – w zupełnej zgodzie z NRD-owską racją stanu, bo można było w ten sposób demaskować „prawdziwe” oblicze rewanżystów czyhających na miłujących pokój obywateli „pierwszego państwa robotników i chłopów”. I tak na przykład w filmie *Szczęście w oficynie* (*Das Glück im Hinterhaus*, 1980) Herrmanna Zschochego, na podstawie powieści Güntera de Bruyna, wigilijna kolacja z teściami „stamtąd” (a więc blisko spowinowaconymi, a jednak „obcymi”, przez socjalistyczne państwo zadekretowanymi jako wrogowie ustroju) zamienia się w polityczną kłótnię, sprowokowaną przez bohatera ze znaczkim partyjnym Socjalistycznej Partii Jedności (SED) w klapie marynarki. W obawie o odpowiedź na pytanie, które zresztą nie pada (chodzi o rozkaz użycia broni do uciekinierów), nie widzi on innego sposobu konfrontacji z nagimi faktami, jak tylko agresja wobec rozmówcy.

Obcy, nie tylko przecież w kinie, był trwałą, nienaruszalną figurą wykluczenia z porządku społeczno-politycznego i szerzej – porządku czysto ludzkiego – „postępowej” NRD. Paradoks polegał na tym, że miał on wspólną przeszłość, mówił tym samym językiem i choć był „stamtąd”, to „stamtąd” było tuż za rogiem, za oknem, na następnej stacji metra, z której – mimo że była na terenie wschodniego Berlina – „swój” skorzystać nie mógł (jednak nie sposób było zakazać mu wsłuchiwania się w skowyt podziemnej kolejki, dobywający się spod ulicy).

Poza domem wskazane było unikanie drażliwego tematu, a zмова milczenia miała głęboko restrykcyjny, autocenzuralny charakter o znamionach tabu (w NRD autocenzura działała bardzo skutecznie nie tylko w tym względzie). W tej sytuacji kto mógł, ignorował obecność muru, a przynajmniej nie podejmował rozmów na jego temat. Kartografowie zaś świadomie fałszowali mapę miasta i jego okolic, z premedytacją pozbawiając je zachodniej części, jakby chcieli wmówić ludziom, że dalej jest już tylko pustynia, a Poczdam graniczy bezpośrednio z berlińską dzielnicą Mitte¹¹. Zachodnia część miasta, wylaniająca się zza Bramy Brandenburskiej, wrzynająca się snopem światła rozświetlonej alei 17 czerwca, z Kolumną Zwycięstwa na horyzoncie, w niedoświetlony Berlin wschodni, albo – z innej strony – wdzierająca się w niebo nad wschodnim Berlinem ogromnym, ruchomym logotypem mercedesa na wieżowcu Europacenter, była nie tylko zakazana dla wzroku, ale wręcz wymazywana ze świadomości – tym, co pozostawało, był „Berlin, stolica NRD”. Tamto to był obcy, daleki świat, z obcym ustrojem i obcymi obywatelami. Oczywiście chodziło o to, aby przede

duchu utrzymana jest opowieść o werbunku NRD-owskiego lekarza przez zachodnie służby i zakończonej tragedią próbie jego przerzutu do RFN przez granicę z NRD w filmie *Die Flucht* (Ucieczka, 1977) R. Gräfa – jedynym filmie w kinie NRD na ten temat zrealizowanym do czasu upadku muru.

¹¹ Zob.: S. WOLLE: *Wspaniały świat dyktatury...*, s. 98–99.

wszystkim z map kognitywnych wschodnich berlińczyków – ze świadomości, pamięci, przestrzennej wyobraźni – usunąć raz na zawsze świadomość istnienia części miasta po drugiej stronie muru.

Wschodni berlińczycy żyli więc w poczuciu schizofrenii – za oknem mieli coś, czego istnienie kwestionowała propaganda, a co w każdej chwili mogli przecież przywołać do prywatnych przestrzeni swoich mieszkań, oglądając chociażby zachodnią telewizję, słuchając zachodniego radia czy spoglądając na miasto z najwyższego piętra wieży telewizyjnej. Tyle że była to schizofrenia ściśle przez państwo kontrolowana, co czyniło ją jeszcze większą: swój w pękniętym domu zarządzanym przez dwie wrogie państwowe korporacje ciała i ducha. Nie powinno więc dziwić, że jednym z rezultatów tego stanu rzeczy była duża liczba samobójstw, i tak już bardzo wysoka w całej NRD (półtora raza większa niż w RFN).

Podobna sytuacja sprzyjała powstawaniu mechanizmu sublimacji i samobrony, skutkując występowaniem syndromu „muru w głowie” (opisanego w powieści Schneidera i używanego w mowie potocznej) – swego rodzaju bariery mentalnej bohaterów ze Wschodu, odczuwanej jako rodzaj bólu fantomowego spowodowanego oderwaniem drugiej części miasta, jak się wydawało, na zawsze. Tym bardziej, że w stosunku do berlińczyków po obu stronach granicy obowiązywała ta sama zasada, trafnie scharakteryzowana przez Schneidera: „Ponieważ mur był czymś oczywistym, stanowił zarazem najmniej znaną budowlę świata”¹².

Tę „amputację” zachodniej części metropolii, skutkującą ukazywaniem muru nie tyle jako betonowej rany na żywym ciele niedawno jeszcze jednego organizmu miejskiego (przynajmniej w sensie terytorialnej, choć przynależnej do dwóch wrogich obozów politycznych, wspólnoty), ile jako wyobrażonego „muru w głowie” obywateli NRD – w istocie konfrontacji dwóch światów: wschodniego i zachodniego – ma na myśli buntownicza architektka z filmu *Unser kurzes Leben* (Nasze krótkie życie, 1981) Lothara Warnekego, na podstawie powieści *Franciszka Linkerhand* Brigitte Reimann z 1974 roku¹³. W sporze z kastą architektów stojących na straży opacznie pojmowanej rutyny, partyjnej uległości czy pozorowanej nowoczesności, uniemożliwiających rzeczywisty postęp w urbanistyce, wypowie ona prorocze słowa: „Żaden mur nie jest tak potężny, aby nie mógł kiedyś runąć”. I to osiem lat przed jego upadkiem! To jeden z niewielu przypadków, może nawet jedyny, kiedy prawda ta została wypowiedziana na ekranie tak jawnie i proroczo.

Najpełniej istotę syndromu „muru w głowie” udokumentował Jürgen Böttcher w zakazanym na fali cenzury, po XI Plenum SED z grudnia 1965 roku, filmie *Jahrgang 45* (Pokolenie 45, 1966/1990) (fot. 1).

¹² [J. SCHUSTER]: *Die Mauer? – Die war für die meisten tabu*. https://www.welt.de/print/die_welt/vermishtes/article13542482/Die-Mauer-Die-war-fuer-die-meisten-tabu.html [dostęp: 15.03.2017].

¹³ Zob.: B. REIMANN: *Franciszka Linkerhand*. Przeł. I. NAGANOWSKA. Warszawa 1978.



Fot. 1. *Jahrgang 45* Jürgena Böttchera (zachodni turyści na wschodniobерlińskim Gendarmenmarkt)

Źródło: DVD – ICESTORM Entertainment GmbH, 2009.

Oto na wschodniobерliński plac Gendarmenmarkt (który wygląda tak jakby wojna dopiero się skończyła) przyjeżdżają turyści z Zachodu. Większość z nich ogląda zabytki, nie wychodząc z autokaru – fotografują z ukrycia, przez szyby, z obawą typową dla kogoś, na kogo może czyhać niebezpieczeństwo; bo obcy jest niebezpieczny, ale przez to i fascynujący. Tylko nieliczni wychodzą z autokaru, jednak nie oddalają się na krok, jakby chcieli na sobie przetestować wiarygodność przestróg, jakie słyszeli przed wyjazdem do „sektora sowieckiego”. Zapewne nie byli jeszcze w NRD (ani w żadnym innym kraju bloku wschodniego), więc towarzyszy im strach i spojrzenie uczestników politycznego safari za murem. I faktycznie, są na celowniku, tyle że nie wzorowych synów narodu w niebieskich koszulach Wolnej Młodzieży Niemieckiej, których wystawiano na pokaz w propagandowej witrynie NRD, lecz znudzonych chłopców siedzących na schodach do monumentalnego Konzerthausu. W ich spojrzeniu na tych zza muru jest mieszanek obojętności i odrętwienia, wynikająca z faktu, że „tamci mogą, a my nie”, lecz także brak wiary w to, że „kiedyś i my będziemy mogli” (w jednej ze scen filmu Böttcher pokazuje lwa w klatce). Ale przede wszystkim spotykają się tu obcy z obcymi – jedni i drudzy mają tę obcość wypisaną na twarzach – w spektaklu spojrzeń, mimiki i gestów, który wyklucza jakiekolwiek porozumienie¹⁴.

¹⁴ Nasuwa się tu porównanie z zakorzenionym w kinie polskim wizerunkiem Niemca, konstruowanym na zasadzie odwiecznego wroga, zarówno w sensie politycznym, jak i kulturowym, zwłaszcza humanistyczno-antropologicznym (zob.: A. Gwóźdź: *Das Bild des Deutschen im pol-*

Niewielka liczba zrealizowanych w Defie fabuł tematyzujących mur konsekwentnie wpisywała się w proces ignorowania, a więc i wymazywania grozy jego obecności, w istocie jego osławiania i uzwyczajniania (na co zresztą liczyli państwowi przywódcy i nie pomylili się). Tabuizowanie poprzez wymazywanie z pamięci to przecież naturalna strategia sprawowania kontroli nad obywatelami, w tym, rzecz jasna, strategia władców spojrzenia, którzy decydowali o tym, co wolno, a czego nie wolno pokazywać, i czego nie należy oglądać.

Dokładnie na czas budowy muru przypadła realizacja filmu legitymizującego decyzję o jego budowie jako zapory oddzielającej socjalistyczne Dobro od kapitalistycznego Zła, choć w scenariuszu granica była jeszcze otwarta (film powstał między jesienią 1961 a wiosną 1962 roku). ...und deine Liebe auch (I twoja miłość też, 1961) Franka Vogla to opowieść o dwóch braciach – jeden wraz z zamknięciem granicy z dnia na dzień traci pracę taksówkarza w strefie zachodniej, drugi w mundurze Robotniczych Oddziałów Samoobrony dzielnie stawia opór (także bratu) na malowniczym moście Oberbaumbrücke na Szprewie, prowadzącym ze wschodniobерlińskiej dzielnicy Friedrichshain do zachodniobерlińskiego Kreuzbergu. W roli „dobrego” brata wystąpił idol wschodnioniemieckiego kina Manfred Krug, spodziewany zapewne przez decydentów efekt perswazyjny był więc niemal pewny. Poza ledwo widocznym pasem ceglanej zapory w tle mur pojawia się – teraz już wyraźnie – w scenie ucieczki „złego” brata przez podzielony na dwie części cmentarz (z możliwymi do przewidzenia konsekwencjami: „dobry” brat ściąga w dół forsującego przeszkodę za pomocą drabiny „złego” brata, a sam zostaje raniony przez czujnego pogranicznika). Ukazując mur jako cmentarniany atrybut, twórcy filmu neutralizują jego grozę, przydając mu status reliktu czegoś, co być może tu kiedyś istniało. Cmentarz nie jest bowiem miejscem przechodnim, ale liminalnym – tu wszystko się kończy. Mur pełni zatem funkcję emblematu tego końca, jest po prostu murem cmentarnianym. Spokojnie zatem można mur pokazać, bo on niczego nie tabuizuje, lecz jedynie zakreśla granicę między światem żywych a umarłych. A ten, kto waży się ją naruszyć, sam wystawia się na ryzyko.

W filmie *Der Kinnhaken* (Cios podbródkowy, 1962) Heinza Thiela, również z Manfredem Krugiem (tu jeszcze jako współscenarzystą) znów w roli członka zakładowej grupy bojowej wypełniającej swą misję przy zamykanej właśnie granicy (aktor opuścił NRD w roku 1977 na znak protestu przeciw wydaleniu z NRD pieśniarza Wolfa Biermanna) potrafi on nie tylko wyperswadować zdesperowanej zamknięciem granicy dziewczynie myśl o ucieczce na Zachód (nie może powrócić do pracy barmanki w zachodniej części miasta), ale jeszcze wziąć ją sobie za partnerkę. Obecność muru zostaje wprawdzie szybko

skompensowana (a więc i zneutralizowana) przez godne życie za murem po stronie wschodniej, ale trauma odzywa się inaczej: jako rana „otwartej granicy” z niedalekiej przeszłości: pod postacią szantażującego dziewczynę żigolaka z tamtej strefy¹⁵.

Obydwa filmy tłumili grozę muru poprzez ukazanie zakończonych happy endem indywidualnych losów sympatycznych bohaterów; świadomość jego istnienia była przesuwana ze sfery opresyjności ku racjonalnie (to znaczy pozytywnie) waloryzowanej normalności. W istocie zatem zatajały jego prawdziwą naturę – zapory przed swobodnym przemieszczaniem się w jednym mieście, czyniąc zeń rodzaj oczywistości w sytuacji imperialistycznego sąsiedztwa. Budowę muru uzasadniały też jedyny skuteczny sposób na zapobieżenie tragicznej odpowiedzi na pytanie wynikające z konsekwencji istnienia „miasta frontowego” na terenie NRD. W szerszej perspektywie także namysł nad tym, o co pyta narrator filmu Gassa: „Co by było, gdyby istniało jedynie państwo bońskie i miasto frontowe?”; bo odpowiedź w tych filmach jest tylko jedna: „Byłaby wojna”.

Zrealizowane w drugiej połowie lat sześćdziesiątych na partyjne zamówienie, nowelowe *Geschichten jener Nacht* (Opowieści tamtej nocy, 1967) Karlheinz Carpentiera, Ulricha Theina, Franka Vogla i Gerharda Kleina ukazywały mur w sposób niepozostawiający złudzeń: jako emblemat zimnowojennej walki ideologicznej stawał się on ilustracją partyjnej (czytaj: edukacyjnej) dyrektywy o dobrodziejstwach płynących z separowania NRD od świata. Bo też w roku 1967 nikt już nie mógł mieć złudzeń co do faktycznej funkcji granicznej zapory. Tytułowy bohater, w jednej osobie narrator noweli *Materna* Vogla, to najpierw powracający w ruiny z frontu żołnierz, który później nie dał się sprowokować podżegaczom z Zachodu. W czerwcu 1953 roku, kiedy w NRD wybuchło powstanie przeciw władzy, stając po właściwej stronie, raz jeszcze musiał się zdecydować: chroniąc z bronią w ręku ludzi budujących mur. Na ich tle pada z ekranu kwestia: „Ta granica ma tysiąc historii”, ale autorów filmu interesuje tylko jedna historia: tych, którzy w murze widzą wynik sprawiedliwości dziejowej. Podobnie jak bohater innej noweli, *Der große und der kleine Willi* (Duży i mały Willi) Gerharda Kleina, młokos, którego zamknięta granica odcięła od pracy w fabryce Siemens. Chce on ubrać mundur grup bojowych, aby uciec na Zachód, ale dzięki staremu komuniście, dowódcy oddziału stacjonującego w Muzeum Historii Naturalnej przy granicznej Invalidenstraße, dojrzeje ideowo i stanie się świadomym bojownikiem o pokój (dowódca jest przekonany, że gdyby nie mur, byłaby wojna). Wznoszony mur jest tu symbolem bezpiecznej zapory przed wandalami i prowokatorami z drugiej strony granicy, którzy rzucają w zacnego komunistę zachodnimi papierosami (!),

¹⁵ Więcej na temat obydwu filmów zob.: A. GWÓŹDŹ: *Krajobrazy z murem berlińskim w filmach fabularnych podzielonego kina do roku 1989*. W: *Pejzaże filmowe Europy*. Red. B. KITA, M. KEMPNA-PIENIAŹEK. Katowice 2017.

ale jest też gwarancją uczciwego zarobku dla pań, które nie zdążyły już przejść na drugą stronę, by tam za zachodnie marki oferować swoje wdzięki. Obie nowele – w istocie dydaktyczne powiastki około budowy muru – politykując na jego temat, oswajały go w fazie wznoszenia (podobnie jak poprzednie filmy Vogla i Kleina), tyle że konfrontując widza roku 1967 z faktami sprzed siedmiu lat, miały do odegrania spektakl zapomnienia.

Bywało jednak i tak, że to, co było zakazane w oficjalnym dyskursie artystycznym, kino Defy wypowiadało inaczej, ale nie tabuizowało. Skromna część filmów z widzialnym murem jest interesująca dlatego, że tym bardziej sankcjonuje wizerunek muru jako tabu widzialności (choć każdy z nich w odmienny sposób).



Fot. 2. *Hostessa* Rolfa Römera (widok przez Bramę Brandenburską od strony wschodniej na zachodniobерlińską aleję 17 czerwca, z Kolumną Zwycięstwa na horyzoncie; tuż za Bramą widoczny pas muru)

Źródło: DVD – ICESTORM Entertainment GmbH.

W filmie *Hostessa* (*Hostess*, 1975) (fot. 2) Rolfa Römera (odtwórcy głównej roli w *Jahrgang 45*), opowiadającym o perypetiach przewodniczki po wschodniobерlińskiej metropolii, Berlin – stolica NRD (jak brzmiała oficjalnie nazwa) jawi się jako miasto otwarte i przyjazne dla swoich i obcych, nieczyniące ze swej politycznej dwoistości tajemnicy (zwłaszcza dla obcych, oglądających panoramę miasta z wieży telewizyjnej), choć w biurze hostess trwa przeniesiona jakby z innej epoki narada socjalistycznego kolektywu na temat tego, czy gazetki ściennie mają jeszcze sens. Bohaterka pracująca na wysokich piętrach wieży codziennie jest konfrontowana z podzielonym miastem i codziennie uświadamia sobie, że „tamta” jego część jest nie dla niej (i może nigdy nie będzie). Ale, jak większość wschodnich berlińczyków, poradziła sobie i może z tym w miarę normalnie żyć. Römer nie unika panoramicznego spojrzenia za pomocą inwazyjnej transfokacji z iglicy wieży na majaczący w tle mur i aleję 17 czerwca (której już sama nazwa

była w NRD politycznym tabu, przywoływała bowiem pamięć antykomunistycznego powstania sprzed lat¹⁶) zwieńczoną Kolumną Zwycięstwa. Pod koniec filmu powtarza ujęcie na Bramę Brandenburską – tę paradoksalną budowlę po wschodniej stronie miasta, daną przechodniom jedynie w postaci wizerunku do oglądania z dala (skoro nawet nie można było wejść na prowadzący do niej plac), spoza której wylania się mur i aleja po jego zachodniej stronie. Ale spojrzenie to nie wykracza poza doraźność rzutu oka na miasto, pełniąc funkcję obrazka do piosenki, w której mur zostaje sprowadzony do wizualnego ornamentu muzycznego klipu. W konsekwencji obecność muru zostaje rozmyta w panoramie Berlina, pracuje na rzecz „doświadczenia nieobecności miejskiej”, polegającego na wizualnym „odsunięciu [jego – A.G.] obecności”: jest mur, ale go nie ma¹⁷. Ale też miasto jest tu jakieś swojskie, bez owego dualizmu swój – obcy, choć na wieży roi się od nieswoich, którzy jak gdyby nigdy nic spoglądają ponad murem na jego drugą stronę.



Fot. 3. Widokówka z NRD z roku 1962

Źródło: Archiwum autora.

Paradoksalność Bramy podkreśla fakt, że mur jest za nią, a więc niejako już po zachodniej stronie, i jako taki może nie być postrzegany w filmie przez mało wprawne oko widza. Ten mur to zresztą od strony wschodniej jedynie wąski pas,

¹⁶ Motyw ten wykorzystano na znaczku z Bramą Brandenburską z lat pięćdziesiątych, nad którą widnieje data „17 czerwca 1953” zastępująca kwadrygę. Nie wiadomo zatem, czy jasnością bije wschodni Berlin, czy też to zachęta do korzystania z „jasności” Zachodu.

¹⁷ R. SHUSTERMAN: *Estetyka pragmatyczna i doświadczenie nieobecności miejskiej*. Przeł. B. BRZOWSKA. „Kultura Współczesna” 2004, nr 1, s. 71.

stanowiący coś w rodzaju rzeźbiarsko-architektonicznego „opakowania” miasta, niczym element jakiegoś performance’u, a nie zionąca grozą betonowa zaporą, która w ciągu prawie 30 lat pochłonęła około 200 ofiar.

Sama zaś Brama Brandenburska – nieoficjalny herb Berlina wykorzystywany na widokówkach (fot. 3 i 4), monetach, znaczkach¹⁸ (fot. 5 i 6), banknotach (tych ostatnich jednak już po upadku muru) – jeszcze tylko widok śmiercionośnej bariery łagodziła, pracując na rzecz pamięci kulturowej miasta, której Berlinowi tak brakowało.



Fot. 4. Widokówka z 1981 roku przedstawiająca Bramę Brandenburską od strony zachodniej, z widokiem na centralną aleję Berlina wschodniego, Unter den Linden

Źródło: Archiwum autora.

W sąsiedztwie Bramy ów kawałek muru właściwie nic nie znaczy; to przecież ona wpisuje stolicę NRD w kontekst tradycji historycznej, będąc łącznikiem miasta między starymi a nowymi czasy. „Niedozwolony” dla oka mur niczego w tej konstelacji nie zmienia, bo jest czymś w rodzaju architektonicznego aneksu miasta. Zresztą proliferacja wizerunku Bramy na widokówkach, znaczkach itp., nawet jeśli realizowała odwrotność zasady: „Czego oczy nie widzą, tego sercu nie żal” (bo przecież co oczy widziały, tego sercu było żal), na co dzień oswajała z tym fantomowym zabytkiem, który można było jedynie oglądać (i to z oddali), ale już nie dotknąć ani (do czego z zasady służą bramy) przezeń przejść.

¹⁸ Seria zachodnioniemieckich znaczków z lat 1966–1967 z Bramą Brandenburską (i niewidocznym murem) była kwestionowana w ZSRR i odsyłana z powrotem do nadawców. Zarówno ta seria, jak i wcześniejsze znaczki z lat pięćdziesiątych pokazywały Bramę zawsze od strony wschodniej, tzn. z kwadrygą zwróconą w stronę NRD.



Fot. 5. Znaczek poczty RFN przedstawiający Bramę Brandenburską od strony wschodniej (lata pięćdziesiąte XX wieku)

Źródło: Archiwum autora.



Fot. 6. Znaczek poczty NRD z 1971 roku

Ta brama prowadziła donikąd, była jak hiperrealna „falszywka” na tle podzielonego nieba, symulakryczna figura nostalgii, zanim o nostalgii w ogóle zaczęto mówić.

Tego rodzaju przekodowanie historycznego dziedzictwa w paradoksalny obiekt „kulturyzacji i estetyzacji miejskiej przestrzeni życiowej”¹⁹, złączony historycznym „stylem” architektonicznym i absurdalną funkcjonalnością (brama odmawiająca przejścia) z zamykającym „współczesnym” murem w rodzaj widzialnego palimpsestu, prowadzi do estetyzacji muru, który – podobnie jak brama – jest „do oglądania”. Pastiszowa rola bramy nakłada się na delimitacyjną funkcję muru, tworząc jedyny w swoim rodzaju konglomerat architektonicznego wyobcowania – na pograniczu jawy i snu.

Wyzuta z funkcji rzeczowych (przechodzenia przez nią), a sprowadzona wyłącznie do roli obiektu danego do oglądania, paradoksalnie wzmacnia swoje funkcje symboliczne. Ale tego rodzaju „kulturyzacja” ma swoje jednostronne, dramatyczne oblicze. Nie chodzi już bowiem o „refleksyjną historyzację” miejsca, ale wręcz przeciwnie: o znaki i doznania, jakie w tym miejscu powstają, generują atmosferę obcości i wykluczenia, podtrzymując – z obydwu stron – odczucie obcego w mieście gęstym od (nieдобrych) znaków.

W filmie *Die Architekten* (Architekci) (fot. 7) Petera Kahanego – realizowanych w czasie upadania muru, na przełomie 1989 i 1990 roku (zdjęcia kręcono od września 1989 do stycznia 1990, choć film został przygotowywany jeszcze przed tymi wydarzeniami) i dlatego zaliczanych do grupy tzw. filmów przełomu – mamy do czynienia z ciekawą sytuacją naturalizacji muru w postaci niewidocznej granicy,

¹⁹ A. RECKWITZ: *Odkrycie kreatywności. O procesie społecznej estetyzacji*. Przeł. K. KOŃCZAL, Z. SUCHARSKA. Warszawa 2017, s. 291.

stanowiącej pożywkę dla „muru w głowie”. Mur jako taki pojawia się jedynie raz, i to przelotnie, niczym rzut oka, w jednej scenie filmu – jako zaporę oddzielającą jezdnię od reszty miasta – ale pozostaje nieomal niewidoczny, bo przypomina ogrodzenie jakiegoś gigantycznego placu budowy. Żona i córka bohatera opuszczają NRD, żegnając się z nim przed tzw. Pałacem Łez – jedynym miejscem, w którym obywatelom tego kraju wolno było od pewnego czasu przekraczać granicę. Po chwili, po przejściu kontroli granicznej (!) i labiryntu korytarzy i schodów, znajdują się na peronie stacji kolejki podmiejskiej Friedrichstraße (czego jednak w filmie nie pokazano, bo ekipa filmowa mogłaby uciec na Zachód, a reżyser nie robił już dokrętek po upadku muru) – jeszcze we wschodnim Berlinie, ale już niedostępnej dla obywateli NRD – która zawiezie je do Berlina Zachodniego. W następnej scenie widzimy nasyp kolejowy, po którym jadą kolejki S-Bahn – choć jest on jeszcze w NRD, z politycznego punktu widzenia jest położony już po „tamtej” stronie, ale stojące obok domy znajdują się jeszcze na terytorium NRD. W rzeczywistości tabuizowanie owego peronu na Friedrichstraße przybrało postać karykaturalną: zasłonięto go nieestetycznym przepierzeniem z czegoś, co przypomina dyktę, choć dobrze było słyszeć dźwięk odjeżdżających i wjeżdżających kolejek (podobnie jak nad stacjami widmami, na których nie zatrzymywała się kolejka podziemna). Na pozostałych peronach zaś tory urywały się, stanowiąc wyraźny znak granicy, choć nie była to przecież faktyczna granica. Efekt (niewidzialnego) muru został w pełni osiągnięty: obecność granicy-muru została wizualnie odsunięta do pozornie neutralnej topografii miejskiej: jest mur, ale go nie ma.



Fot. 7. *Die Architekten* Petera Kahanego (widok przez Bramę Brandenburską na platformę widokową w Berlinie Zachodnim)

Źródło: DVD – ICESTORM Entertainment GmbH.

I wreszcie finałowa sekwencja przy Bramie Brandenburskiej. Ojciec, umówiony telefonicznie z córką na wymianę spojrzeń (bo jak inaczej to nazwać?), usiłuje ją wypatrzeć pośród tłumu gapiów spoglądających z platformy widokowej na Berlin wschodni. Niestety, albo nie jest w stanie jej spostrzec, albo nie pojawiła się

w umówionym miejscu. Pozostaje monumentalna Brama z gapiami w tle, która miast łączyć, dramatycznie dzieli, całkowicie pozbawiona funkcji komunikacyjnej przejścia „pomiędzy”. Bo to „pomiędzy” nie istnieje – jest jedynie opresja ponad murem, czyniąca ludzi sprzed i zza bramy obcymi w jednym mieście. Tym boleśniesz, że „uniewinniona” w postaci architektonicznego zabytku: komunikacyjna paranoja pozbawiająca miasto znamion jakiegokolwiek działania społecznego, poza niemotą podglądania.

Nie rozbrojeniu tabu muru, lecz ośmieszeniu ucieczek i samych „uciekierów z Republiki” (jak ich wówczas nazywano w oficjalnym żargonie) służyła obrona przez autorów filmu *Sonntagsfahrer* (Niedzielní kierowcy, 1963) Gerharda Kleina metoda karykaturowania obywateli, których los zetknął z rzeczywistością zamykanej właśnie granicy. Oto straszni mieszczenie z Lipska postanawiają wyjechać do Berlina Zachodniego, ale po licznych perypetiach podróży samochodami na trasie wiodącej do celu muszą skapitulować przed nagimi faktami: nie dojadą już kolejką z Königs Wusterhausen, 30 kilometrów od stolicy, do zachodniej strefy miasta (samochodem byłoby to w ogóle niemożliwe), bo granica – dotąd zamarkowana jedynie jako miejsce swobodnego przechodzenia z jednej strefy do innej – stała się faktem. Ale o murze się tu nie wspomina – najpierw jest mowa o czymś, o czym „piszą gazety”, potem o „zamkniętej granicy w Berlinie” – choć bohaterowie powinni już o nim słyszeć, skoro po drodze słuchali w samochodzie zachodniobierlińskiej rozgłośni RIAS. Jeśli pamiętać o tym, że film mógł powstać jedynie pod całkowitym nadzorem politycznym (co oznacza totalną cenzurę Defy), okaże się, że wszystko jest w nim perfidną manipulacją w kostiumie satyry, a wkładane w usta bohaterów „zakazane” dialogi jedynie pozorują koniec zмовy milczenia wokół rozlicznych tabu, takich jak nienawiść do komunizmu, rewanżyzm i militarizm, służba w Wehrmachcie (skrętnie skrywana w oficjalnej propagandzie, która ze wszystkich obywateli NRD najchętniej uczyniłaby antyfaszystów), niechęć wobec wojsk radzieckich stacjonujących w NRD, deficyty mieszkaniowe, braki w zaopatrzeniu itd. Śmiech więźnie w gardle, jeśli uświadomić sobie, fakt, że durni lipscy mieszczenie mieli reprezentować ludzi, którzy z politycznych pobudek próbowali sforsować granicę i ginęli zastrzeleni przez swoich.

Jedynie tyrada o „wiecznej walce”, włożona w usta lekarza, który nią właśnie uzasadnia powód ucieczki („Ciągłe się walczy, nawet o pokój się walczy. Proszę bardzo, nie mam nic przeciwko temu państwu, przeciwnie, ale nerwowo już tego nie wytrzymam. Walka, walka, walka!”), uderza w jedno ze sztandarowych hasel NRD-owskiej propagandy, zarazem także emblemat granicy, propagandowo nacechowanej symboliką walki o pokój. Wtedy jednak byłby to mimo wszystko efekt subwersywnej taktyki autorów filmu: ośmieszyć nie tylko wstrętnych drobnomieszczań, ale i mur jako produkt walki politycznej. Czyżby tabu muru wchłonięte i unicestwione przez tabu propagandowego hasła?

Na długo przed upadkiem muru, w czasach, kiedy o nim w NRD mówić nie należało, scenarzysta filmu Wolfgang Kohlhaase wyznawał:

Według mnie to był jedyny raz, kiedy się zasadniczo pomyliłem co do związku rzeczywistości z gatunkiem. [...] Komedia zakłada porozumienie z widzem co do punktu wyjścia, od którego wszystko zaczyna być komiczne. Uważam, że niezależnie od tego, jak się do tego zdarzenia [budowy muru – A.G.] podchodzi, spojrzenie komiczne nie było możliwe²⁰.

Być może Kohlhaase zdał sobie jednak sprawę z tego, że jedno tabu w otulinie innego nie powoduje, iż obydwa znikają, ale wzajemnie jeszcze się wzmacniają. Bo tabu rozbrojone nadal pozostaje tabu.

Bibliografia

- ASH T.G.: *Niemieckość NRD*. Z niemieckiego przeł. A. SZAFRANEK. Londyn 1989.
- CZIOMER E.: *Historia Niemiec współczesnych 1945–2005*. Warszawa 2006.
- Die große Chance der deutschen Nation. Antworten auf Fragen der Journalisten*. „Neues Deutschland” 16.06.1961.
- GWÓDŹ A.: *Das Bild des Deutschen im polnischen Nachkriegskino*. In: *Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache. Die Kultur Ostmitteleuropas in Beiträgen zur Potsdamer Tagung*, 16.–18. Januar 2003. Hrsg. K. BERWANGER, P. KOSTA. Frankfurt/M. 2005.
- GWÓDŹ A.: *Krajobrazy z murem berlińskim w filmach fabularnych podzielonego kina do roku 1989*. W: *Pejzaże filmowe Europy*. Red. B. KITA, M. KEMPNA-PIENIAŻEK. Katowice 2017.
- RECKWITZ A.: *Odkrycie kreatywności. O procesie społecznej estetyzacji*. Przeł. K. KOŃCZAL, Z. SUCHARSKA. Warszawa 2017.
- REIMANN B.: *Franciszka Linkerhand*. Przeł. I. NAGANOWSKA. Warszawa 1978.
- SCHNEIDER P.: *Der Mauerspringer*. Darmstadt-Neuwied 1982.
- [SCHMIDT H.]: *„Er suchte die Poesie, die in den Dingen steckt”. Gespräch mit dem Autor Wolfgang Kohlhaase [1962]. „Aus Theorie und Praxis des Films” 1984, nr 2 [(SCHMIDT H.): Werkstatt-erfahrungen mit Gerhard Klein. Gespräche]*.
- SHUSTERMAN R.: *Estetyka pragmatyczna i doświadczenie nieobecności miejskiej*. Przeł. B. BRZOSZOWSKA. „Kultura Współczesna” 2004, nr 1.
- Die Stadt. Die Menschen. Berlin im Film*. Hrsg. W. JACOBSEN. Berlin 1998.
- WOLLE S.: *Wspaniały świat dyktatury. Codzienność i władza w NRD 1971–1989*. Przeł. E. KAŻMIERCZAK, W. LEDER. Warszawa 1998.

Źródła internetowe

- [SCHUSTER J.], *Die Mauer? – Die war für die meisten tabu*. https://www.welt.de/print/die_welt/vermishtes/article13542482/Die-Mauer-Die-war-fuer-die-meisten-tabu.html [dostęp: 15.03.2017].

²⁰ Zob.: [H. SCHMIDT]: *„Er suchte die Poesie, die in den Dingen steckt”. Gespräch mit dem Autor Wolfgang Kohlhaase [1962]. „Aus Theorie und Praxis des Films” 1984, nr 2, s. 37 [(H. SCHMIDT): Werkstatt-erfahrungen mit Gerhard Klein. Gespräche]*.

The Wall – No Wall, or an Invisible Border in DEFA Films

Abstract

The author points to the absence of the Wall in the film representations of Berlin – the capital of the GDR. If the Wall appeared in films (mainly in dialogues), it was tabooed as a symbol of a protective shield against the West, for instance in *And Your Love Too (...und deine Liebe auch*, 1961) by Frank Vogel or *A Right to the Jaw (Der Kinnhaken*, 1962) by Heinz Thiel. The absent iconography of the Wall was consistently supported by the construct of the enemy from behind the Wall – the inviolable figure of exclusion from both the political and the cultural order of the GDR. Still, even though in East Berlin locations the presence of the Wall used to be ignored, the underlying image of it often accompanied stories in films, like in *Generation 45 (Jahrgang 45*, 1965), Jürgen Böttcher's shelved film. The strategy of tabooising the presence of the Wall was sporadically accompanied by the practice of ignoring its horror and making it mundane, for instance in the representations of the Brandenburg Gate as a monument that covers the Wall (*Hostess*, 1975, by Rolf Römer). As late as in *The Architects (Die Architekten*, 1990) by Peter Kahane – from the time of the breakthrough – the Brandenburg Gate appears along with the full spectrum of oppression of the architecture, which makes one realise the lack of communication between the eastern and the western parts of the city.

Keywords: DEFA films, Berlin Wall taboo, stranger, oppression

Il y a un mur – Il n'y a pas de mur, ou la frontière invisible dans les films de Defy

Résumé

L'auteur démontre la présence du mur dans la représentation cinématographique de Berlin, capitale de RDA. Si le mur apparaissait (en général dans les dialogues), il était tabouisé en tant que symbole d'un rempart protecteur contre l'Occident, dans les films tels que *...Et ton amour aussi (... und deine Liebe auch*, 1961) de Frank Vogel et *L'Uppercut (Der Kinnhaken*, 1962) de Heinz Thiel. Par l'iconographie absente du mur, il soutenait d'une manière conséquente la présentation de l'ennemi du hors du mur – une figure inviolable de l'exclusion de l'ordre aussi bien politique que culturel de RDA. Mais bien que les localisations du Berlin de l'Est ignorassent en général la présence du mur, le « mur imaginé dans la tête » accompagnait souvent les histoires cinématographiques, comme dans le film *Génération 45 (Jahrgang 45*, 1965) de Wolfgang Böttcher. La stratégie de la tabouisation de la présence du mur était accompagnée – rarement en vérité – d'une pratique consistant à négliger son horreur et le fait de le rendre ordinaire, ne fût-ce que par exemple dans les représentations de la Porte de Brandebourg comme un monument voilant le mur (*Hôtesse/Hostess*, 1975, de Rolf Römer). Ce n'est que dans *Les Architectes (Die Architekten*, 1990) de Peter Kahane, film datant de l'époque du tournant, que la Porte de Brandebourg apparaîtra avec une oppression totale de l'architecture soulignant le manque du contact entre les parties occidentale et orientale de la ville.

Mots clés : films de Defy, tabou du mur de Berlin, étranger, caractère oppressif